

# Música de fé, música de vida:

A música sacra do candomblé e seu trasbordamento  
na cultura popular brasileira

Reginaldo Prandi

Universidade de São Paulo  
rprandi@usp.br

Texto publicado como Capítulo 8 (Música sacra e música popular) do livro:  
Prandi, Reginaldo — *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*.  
São Paulo, Companhia das Letras, 2005, págs. 175-187.

## I

Durante quase quatro séculos, negros africanos foram caçados e levados ao Brasil para trabalhar como escravos. Separados para sempre de suas famílias, de seu povo, do seu solo (de fato apenas alguns poucos conseguiram retornar depois da abolição da escravidão), os africanos foram aos poucos se adaptando a uma nova língua, novos costumes, novo país. Foram se misturando com os brancos europeus colonizadores e com os índios da terra, formando a população brasileira e sua cultura. Como aconteceu em outros países da América, a contribuição dos africanos na formação do Brasil foi essencial tanto na composição física da população quanto na conformação do que viria a ser sua cultura, que inclui dimensões como língua, culinária, religião, música, estética, valores sociais e estruturas mentais. Muitos foram os povos africanos representados na formação brasileira, os quais podem ser classificados em dois grandes grupos lingüísticos: os sudaneses e os bantos.

São chamados sudaneses os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda, mais o norte da Tanzânia. Seu subgrupo denominado sudanês central é formado por diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os povos localizados na região do Golfo da Guiné, povos que no Brasil conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários grupos de língua e cultura iorubá, entre os quais os das cidades ou regiões de Oió, Queto,

Ijebu, Egbá, Ifé, Oxogbô, Ijexá etc.), os fons ou jejes (que congregam os daomenaos e os mahis, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fantis, achantis e outros não significativos para nossa história. Para enfatizar a especificidade de cada uma dessas culturas ou subculturas, talvez seja suficiente lembrar que duas das cidades iorubás ocupam papel especial na memória da cultura religiosa que se reproduziu no Brasil: Oió, a cidade de Xangô, e Queto, a cidade de Oxóssi, além de Abeocutá, centro de culto a Iemanjá, e Ilexá, a capital da sub-etnia ijexá, de onde são provenientes os cultos a Oxum e Logum Edé.

Os bantos, habitantes da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, até o cabo da Boa Esperança, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico. Os bantos trazidos para o Brasil eram falantes de várias dessas línguas, sobressaindo-se, principalmente, os de língua quicongo, falada no Congo, em Cabinda e em Angola; o quimbundo, falado em Angola acima do rio Cuanza e ao redor de Luanda; e o umbundo, falada em Angola, abaixo do rio Cuanza e na região de Benguela. A importância dos grupos falantes dessas três línguas na formação do Brasil pode ser aferida pela quantidade de termos que a língua portuguesa aqui falada deles recebeu (Castro, 2001), além de outras contribuições nada desprezíveis, como a própria música popular brasileira.

As diferentes etnias chegaram ao Brasil em distintos momentos, predominando os bantos até o século XVIII e depois os sudaneses, sempre ao sabor da demanda por mão-de-obra escrava que variava de região para região, de acordo com os diferentes ciclos econômicos de nossa história, e do que se passava na África em termos do domínio colonial europeu e das próprias guerras inter-tribais exploradas, evidentemente, pelas potências coloniais envolvidas no tráfico de escravos. Nas últimas décadas do regime escravista, os sudaneses iorubás eram predominantes na população negra de Salvador, a ponto de sua língua funcionar como uma espécie de língua geral para todos os africanos ali residentes, inclusive bantos (Rodrigues, 1976). Nesse período, a população negra, formada de escravos, negros libertos e seus descendentes, conheceu melhores possibilidades de integração entre si, com maior liberdade de movimento e maior capacidade de organização.

O cativo já não estava preso ao domicílio do senhor, trabalhava para clientes como escravo de ganho, e não morava mais nas senzalas isoladas nas grandes plantações do interior, mas se agregava em residências coletivas concentradas em bairros urbanos próximos de seu mercado de trabalho. Foi quando se criou no Brasil, num momento em que tradições e línguas estavam vivas em razão de chegada recente, o que talvez seja a reconstituição cultural mais bem acabada do negro no Brasil, capaz de preservar-se até os dias de hoje: a religião afro-brasileira (Prandi, 2000). E como parte integrante do culto, e ao mesmo tempo como elemento constitutivo do cotidiano do negro, preservou-se no Brasil um dos mais ricos filões culturais da África: a música, mais especificamente, a música sacra, com seus ritmos, instrumentos e formas de composição poética.

Assim, em diversas cidades brasileiras da segunda metade do século XIX, surgiram grupos organizados que recriavam no Brasil cultos religiosos que reproduziam não somente a religião africana, mas também outros aspectos da sua cultura na África. Nascia a religião afro-brasileira dos orixás, voduns e inquices, chamada candomblé primeiro na Bahia e depois pelo país afora, tendo também recebido nomes locais, como xangô em Pernambuco, tambor-de-mina no Maranhão, batuque no Rio Grande do Sul. Os principais criadores dessas religiões foram negros das nações iorubás ou nagôs, especialmente os provenientes de Oió, Lagos, Queto, Ijexá, Abeocutá e Iquiti, e os das nações fons ou jejes, sobretudo os mahis e os daomeanos. Floresceram na Bahia, em Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Rio Grande do Sul e, secundariamente, no Rio de Janeiro. Embora tenha também surgido e se mantido uma religião equivalente por iniciativa de negros bantos, a modalidade banta lembra muito mais uma adaptação das religiões sudanesas do que propriamente cultos da África Meridional, tanto em relação ao panteão de divindades como no que respeita às cerimônias e aos procedimentos iniciáticos.

Se é verdade que os bantos copiaram a religião dos iorubás, religião dos orixás que aqui se reconstituiu com muitas influências da religião dos voduns dos fons e com muitas agregações sincréticas tomadas do catolicismo, se os bantos adotaram os orixás iorubanos, que eles chamaram pelos nomes dos esquecidos inquices, suas divindades bantas originais, se eles incorporaram os ritos de iniciação, a forma ritual das celebrações e a organização sacerdotal dos grupos de origem sudanesa, sua música sacra logrou, contudo, manter-se mais próximas às raízes bantas, com ritmos próprios e modos de percussão muito distintos

daqueles preservados nos grupos de culto sudaneses, chamados candomblé queto, alaqueto ou jeje-nagô. Entoando letras em língua ritual de origem banta, hoje muito deturpada e misturada com palavras do português, soando os tambores com as palmas das mãos e dedos, enquanto os iorubás e fons-descendentes o fazem com varetas, os candomblés angola e congo, como são chamados os templos bantos, cantam um tipo de música que soa muito familiar aos ouvidos dos não-iniciados. Pois foi justamente da música sacra desse candomblé banto que mais tarde se formou, no plano da cultura profana do Rio de Janeiro, um gênero de música popular que veio a ser uma importante fonte da identidade nacional brasileira nos decisivos anos 30 do século XX: o samba.

Por muito tempo o candomblé e as outras formas regionais de culto afro-brasileiro permaneceram mais ou menos confinados a seus locais de origem. Mas logo no início, com o fim da escravidão, muitos negros haviam migrado da Bahia para o Rio de Janeiro, levando consigo sua religião de orixás, de modo que na então capital do país reproduziu-se um vigoroso candomblé de origem baiana, que se misturou com formas de religiosidade negra locais, todas eivadas de sincretismos católicos, e com o espiritismo kardecista, originando-se a chamada macumba carioca e pouco mais tarde, nos anos 20 e 30 do século passado, a umbanda. A umbanda e o samba constituíram-se mais ou menos na mesma época, ambos frutos do mesmo processo de valorização da mestiçagem que caracterizou aqueles anos e de construção de uma identidade mestiça para o Brasil que então se pretendia projetar como um estado nacional moderno, uma sociedade grande e homogênea, e por isso mesmo mestiça, o "Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade", nas palavras de Hermano Vianna (1995: 20).

Mais tarde, no final anos 60 e começo dos 70, iniciou-se junto às classes médias do Sudeste a recuperação das nossa raízes culturais, reflexo de um movimento cultural muito mais amplo, que, nos Estados Unidos e na Europa, e daí para o Brasil, questionava as verdades da civilização ocidental, o conhecimento universitário tradicional, a superioridade dos padrões burgueses vigentes, os valores estéticos europeus, voltando-se para as culturas tradicionais, sobretudo as do Oriente, e buscando novos sentidos nas velhas subjetividades, em esquecidos valores e escondidas formas de expressão. No Brasil verificou-se um grande retorno à Bahia, com a redescoberta de seus ritmos, seus sabores culinários e toda a cultura dos candomblés. As artes brasileiras em geral (música, cinema, teatro, dança, literatura,

artes plásticas) ganharam novas referências, o turismo das classes médias do Sudeste elegeu novo fluxo em direção a Salvador e demais pontos do Nordeste. O candomblé se esparramou muito rapidamente por todo o país, deixando de ser um religião exclusiva de negros, a música baiana de inspiração negra fez-se consumo nacional, a comida baiana, nada mais que comida votiva dos terreiros, foi para todas as mesas, e assim por diante (Prandi, 1991). Ia se completando, agora de modo escancarado, uma retomada das influências africanas na cultura brasileira, a partir dos terreiros de candomblé, que lá pelos anos 20 e 30 já tinha dado à luz, sem dizer exatamente de onde vinha, a música popular brasileira considerada a mais legítima.

## II

Para os negro-africanos a música tem talvez um sentido mais amplo do que aquele que lhe é atribuído no Ocidente. Não é simplesmente consumo estético para a fruição de sentimentos e emoções. É isso também, mas também é mais. O antropólogo Kasadi wa Mukuna explica que para o africano o som é movimento, comunicação: "A música fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos espíritos e serve como meio didático para transmitir o conhecimento sobre o grupo étnico de uma geração para outra" (Mukuna, *apud* Barbara, 2001: 125). A música africana é ritmo, ritmo de tambor, é som provido de sentido. Susanna Barbara explica que "o som, no candomblé, é o resultado de uma interação dinâmica entre as vibrações que se propagam do tambor percutido pelos *alabês* (os sacerdotes-músicos); o som então é entendido como condutor de *axé* (força sagrada), vislumbrando-se a força simbólica dos instrumentos musicais considerados sagrados. Entramos, assim, no campo das percepções estéticas que são opostas às do Ocidente, onde se entende o conceito de ritmo e de sua transformação em movimento apenas como uma organização temporal da música ou da poesia. Já na cultura africana, o ritmo significa 'impulso' e cria movimento, como diz Angela Lühning (2000), algo tanto material quanto ideal" (Barbara, 2001: 125-127).

A música de candomblé, que é música africana aclimatada no Brasil, é basicamente ritmo. Ritmos intensos produzidos por tambores que há muito extravasaram os portões dos terreiros santos para invadir ruas e avenidas da cidade profana, no carnaval e fora dele. Diz

o senegalês Leopold Senghor que "o ritmo é a arquitetura do ser humano, a dinâmica interna que lhe dá forma. O ritmo se expressa através de meios os mais materiais, através de linhas, cores, superfícies e formas de pintura, nas artes plásticas e na arquitetura. Através dos acentos na poesia e na música; através dos movimentos da dança. Com esses meios o ritmo reconduz tudo no plano espiritual: na medida em que ele sensivelmente se encarna, o ritmo ilumina o espírito" (Senghor, 1956: 60).

O componente essencial da música africana e, por conseguinte, da afro-brasileira é sem dúvida a percussão rítmica. Nos terreiros de candomblé de tradição iorubá, fon e banta, toda a música se conduz por meio de três atabaques, tambores de uma só pele e de três tamanhos, chamados na maioria dos terreiros por sua designação em língua fon: *rum* (tambor), *rumpi* (segundo tambor) e *lé* (pequeno). A "orquestra" do candomblé se completa com o *agogô*, campainha metálica dupla, e o *xequerê*, chocalho formado de uma teia de contas cobrindo uma cabaça. Os ritmos tocados nas cerimônias chegam a vinte modalidades, cada um dedicado a uma divindade ou a uma situação ritual específica. Para se invocarem os deuses e os agradecer é preciso, antes de mais nada, conhecer seus ritmos próprios. A música também é parte da identidade de cada orixá, além das cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos. O ritmo da música de Iansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima, o de Xangô nos dá a idéia da fúria dos trovões, o ritmo de Iemanjá, a senhora do mar, traduz o vai-e-vem ininterrupto das ondas do mar, o de Ogum, orixá da guerra, deve reproduzir o mesmo arrepio provocado pelo avançar dos exércitos, o de Oxum, divindade da beleza, do amor e da vaidade, só pode transmitir sensualidade e as sensações da sedução, e assim por diante. Cada deus, uma dimensão da vida; cada deus, um ritmo. Não poucos autores, como Susanna Barbara, consideram o ritmo dessa música, que, lembremos, serve em grande parte para controlar o transe nas danças rituais, como uma espécie de "energia cinética, energia que capta e propulsiona a vibração do movimento pessoal e do outro" (Barbara, 2001: 127).

### III

O mito que fala da criação da religião dos orixás ensina que louvar os deuses é cantar para eles e fazê-los dançar junto aos humanos. A união dos homens com os deuses se realiza ritualmente numa assembléia de confraternização presidida pelos toques dos

tambores, em que ritmos, melodias e letras, sobretudo ritmos, servem para chamar as divindades e fazer com que elas possam ao menos momentaneamente conviver com os homens e mulheres, dos quais foram separados desde os tempos primordiais da Criação. Para a mitologia iorubana preservada no Brasil na cultura religiosa dos terreiros de orixás, houve um tempo em que homens e deuses viviam em mundos não separados. Na versão de *Mitologia dos orixás* assim diz esse mito:

"No começo não havia separação entre  
o Orum, o Céu dos orixás,  
e o Aiê, a Terra dos humanos.  
Homens e divindades iam e vinham,  
coabitando e dividindo vidas e aventuras.  
Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê,  
um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.  
O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.  
O branco imaculado de Obatalá se perdera.  
Oxalá foi reclamar a Olorum.  
Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo,  
irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais,  
soprou enfurecido seu sopro divino  
e separou para sempre o Céu da Terra.  
Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens  
e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida.  
E os orixás também não podiam vir à Terra com seus corpos.  
Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados.  
Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram.  
Os orixás tinham saudades de suas peripécias entre os humanos  
e andavam tristes e amuados.  
Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo  
que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.  
Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos.  
Foi a condição imposta por Olodumare

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres,  
dividindo com elas sua formosura e vaidade,  
ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto,  
recebeu de Olorum um novo encargo:

preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.  
Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão.  
De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás.  
Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta,  
banhou seus corpos com ervas preciosas,  
cortou seus cabelos, raspou suas cabeças,  
pintou seus corpos.  
Pintou suas cabeças com pintinhas brancas,  
como as pintas das penas da conquém,  
como as penas da galinha-d'angola.  
Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços,  
enfeitou-as com jóias e coroas.  
O *ori*, a cabeça, ela adornou ainda com a pena *ecodidé*,  
pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa.  
Nas mãos as fez levar *abebés*, espadas, cetros,  
e nos pulsos, dúzias de dourados *indés*.  
O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas  
e múltiplas feiras de búzios, cerâmicas e corais.  
Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de *ori*,  
finas ervas e *obi* mascado,  
com todo condimento de que gostam os orixás.  
Esse *oxo* atrairia o orixá ao *ori* da iniciada e  
o orixá não tinha como se enganar em seu retorno ao Aiê.  
Finalmente as pequenas esposas estavam feitas,  
estavam prontas, e estavam *odara*.  
As *iaôs* eram as noivas mais bonitas  
que a vaidade de Oxum conseguia imaginar.  
Estavam prontas para os deuses.

Os orixás agora tinham seus cavalos,  
podiam retornar com segurança ao Aiê,  
podiam cavalgar o corpo das devotas.  
Os humanos faziam oferendas aos orixás,  
convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*.  
Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos.  
E, enquanto os homens tocavam seus tambores,  
vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás,  
enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam,



convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*,  
 os orixás dançavam e dançavam e dançavam.  
 Os orixás podiam de novo conviver com os mortais.  
 Os orixás estavam felizes.  
 Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*,  
 eles dançavam e dançavam e dançavam.  
 Estava inventado o candomblé" (Prandi, 2001: 526-528).

O mito certamente é uma justificativa do candomblé como religião que se faz com música e dança. Justifica porque o candomblé é uma religião dançante. Ele descreve uma cerimônia de iniciação e enfatiza a importância da música, dos ritmos, dos tocadores. Nessa religião, oferece-se aos deuses tudo o que sustenta a vida dos humanos e lhes dá prazer: comida, bebida, música, dança. Mas a música preside todos os atos religiosos e não somente a dança. O gesto da oferenda, seja sacrifício sangrento de animais, seja a comida preparada com vegetais, se anuncia, se prepara e se completa ao som da música ritual. Acorda-se cantando, saúdam-se os vivos e os mortos cantando, passa-se pela iniciação sacerdotal, em suas múltiplas e complexas etapas, ao som das cantigas sagradas. Nada se faz sem se cantar. Canta-se para tudo no candomblé (Lühning, 2000). É muito grande e variado o repertório musical numa comunidade de candomblé, formado de não menos de três mil cânticos, tudo aprendido de cor, como manda a tradição, embora já existam hoje disponíveis em livros várias coletâneas de hinos sacros, de diferentes nações, organizadas tanto por pesquisadores como por religiosos, como os livros de José Flávio Pessoa de Barros (1999, 2000), José Jorge de Carvalho (1993), Reginaldo Gil Braga (1998) e Altair B. de Oliveira (1993), entre outros.

#### IV

Um dos componentes mais importantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e domínio do seu vastíssimo repertório musical. Poderíamos dizer que para cada gesto há no candomblé uma correspondente cantiga. Para tudo se canta. Para acordar, para dormir. Para tomar banho, para comer. Para ir à rua e chegar à casa. Canta-se para colher as folhas sagradas no mato, folhas tão essenciais para a manipulação mágica do *axé*, a força sagrada da vida, e para cada folha uma cantiga específica. Canta-se para benzer o

enfermo e nos trabalhos de limpeza ritual do corpo e da alma. Para invocar os benfazejos ancestrais e para afastar os maus espíritos. Para realizar os sacrifícios, para oferecer as comidas. Canta-se para a faca que mata o animal votivo, para a canjica que se deposita ao pé do altar, para o fogo que alumia os santos. Para a luz do dia e o escuro da noite, para que o amanhã sempre volte a acontecer. Para a terra, para a chuva e para o vento, para que a vida seja menos dura. Canta-se para os caminhos, para que se abram. Para os feitiços, para que funcionem. Para o oráculo, para que deixe os deuses falarem na caída dos búzios. Na iniciação, ou feitura de santo, canta-se para banhar o iniciado, para raspar seus cabelos, para abrir as incisões no crânio, tronco e membros; canta-se para pintar o corpo do filho-de-santo, para colocar seus colares, para depositar na cabeça o cone mágico que atrai o orixá, para enfeitar sua testa com a pena do papagaio vermelho; canta-se para sacrificar ao orixá daquele filho que está nascendo. Cada coisa com sua cantiga própria, o repertório parece interminável. Nas cerimônias públicas, canta-se para que os deuses venham conviver com os mortais durante os toques no barracão dos terreiros. Canta-se para que os orixás em transe sejam levados do barracão para serem vestidos com seus paramentos e se canta para trazê-los de volta ao público. No barracão festivo, canta-se para que os orixás dançam, cada qual com seu ritmo, cada um com seu hinário próprio e coreografia característica. Canta-se depois, quando eles vão embora, deixando o corpo das filhas-de-santo, exaustas, acordadas de seu transe dançante. Depois, quando os ritos estão concluídos, quando a fome aperta e o cansaço domina as pernas das dançantes, quando já doem os braços dos tocadores e as gargantas já estão roucas de tanto cantar, é hora do *ajeum*, da comida, da festa profana. Cada um se farta com a comida dos deuses, as forças se refazem, e a música sacra dá lugar à música profana, porque é hora de relaxar, hora de diversão, tempo de missão cumprida. Os deuses já se foram, satisfeitos, a distração agora é dos humanos, nada melhor que o lazer feito de música.

No candomblé, como na África ancestral, canta-se para a vida e a morte, para os vivos e os mortos. Canta-se para o trabalho e a comida que vencem a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reafirmação da identidade. Mas também se canta pelos simples ócio. Canta-se pela liberdade. E porque isso merece sempre ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho.

Nas palavras da etnomusicóloga Angela Lühning, "a música no candomblé, que tem uma posição chave no conjunto de dança, mito e rito, segue um certo sistema tradicional no desenvolvimento de uma festa. Cada momento específico é acompanhado por uma cantiga adequada ou um tipo de cantiga. A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando-se em seus corpos, e dançarem. A música não dançada nos rituais preliminares possibilita uma preparação para que isso tudo se dê nas festas públicas. Porém, a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não-públicas: ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas. Ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e difíceis. Assim a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas públicas, em que não há orixá sem dança (e não há dança sem música), quanto na vida cotidiana das filhas-de-santo, em que a música — especialmente as cantigas de fundamento e as rezas — expressa e alivia as emoções mais fortes" (Lühning, 1990: 115).

## V

No alvorecer século do XX, sem esconder seu profundo preconceito, o jornalista João do Rio mostrou que havia muitos candomblés funcionando na cidade do Rio de Janeiro. Dentre os nomes de líderes negros por ele listados, há pais e mães-de-santo provenientes da Bahia e outros da África (Rio, 1906). Havia o caso do africano Cipriano Abedé, que veio a completar a iniciação de Agenor Miranda Rocha, o mais conhecido adivinho do candomblé, hoje com 93 anos de idade, nascido em Angola de pais portugueses e criado em Salvador, onde fez o santo com mãe Aninha Obabií, fundadora dos terreiros Axé Opô Afonjá de Salvador e do Rio de Janeiro. E o caso de uma mãe-de-santo baiana que veio a se tornar figura emblemática da história não do candomblé, mas do samba, a tia Ciata. Já durante as três primeiras décadas do século passado, a presença no Rio de sacerdotes do candomblé baiano era tão grande que a maioria dos terreiros importantes da Bahia mantinha na capital federal alguma espécie de filial, como podemos saber pelos relatos que Ruth Landes nos oferece de suas visitas aos candomblés de Salvador em meados dos anos 30 (Landes, 1967).

Desde o final do século XIX havia grande concentração de negros em toda a região do porto do Rio: Praça Quinze, Saúde, Gamboa, Santo Cristo. Logo depois foram chegando os migrante baianos, concentrados no Morro da Conceição e depois na Cidade Nova, formando-se o que Roberto Moura (1985) chamou de Pequena África (Lopes, 1992: 7-10; Carvalho, 2000). Morando primeiro na rua da Alfândega e depois na Cidade Nova, tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, reunia em sua casa, lá pelos anos 20, grande número de músicos negros, muitos deles ligados ao candomblé, como ela. A música que ali se fazia nada mais era que o desenrolar profano da música sacra dos inúmeros terreiros freqüentados por esses músicos, dos quais alguns, pais-fundadores do samba, tomavam parte ativamente como dignitários e tocadores. Sambistas como Donga, João da Baiana, ambos filhos de baianas, e Pixinguinha fazem parte dessa história. E eram participantes do candomblé, assim como figuras como Amor (Getúlio Marinho da Silva), que juntamente com Mano Elói e o Conjunto Africano, gravou em 1930, na Odeon, um disco de músicas de macumba, o candomblé-umbanda da época. Nascido em Salvador, Amor vivia no Rio de Janeiro desde os seis anos de idade. Era um grande tocador de omelê, a antiga cuíca, freqüentador de terreiros de candomblé e participante dos ranchos carnavalesco precursores das atuais escolas de samba (Zan, 1996).

Candomblé, samba e carnaval, tudo girava num eixo comum da cultura afro-brasileira: a música. Em casas como a de Ciata conviviam a música sacra dos toques de candomblé; o gênero musical conhecido como choro, tocado com flauta, violão e cavaquinho; e, no quintal, o samba de roda trazido da Bahia. Com as reformas urbanas do começo do século e a destruição dos antigos bairros negros do Rio, os negros já tinham em boa parte ido para os morros, levando com eles o samba nascente. "Foi nesse contexto", diz José Jorge Carvalho, "que Donga e outros músicos viveram, realizando uma fusão do samba de roda com a tradição ibérica de harmonia e arranjo instrumental já desenvolvidos no choro e outros gêneros de ascendência portuguesa mais evidente" (Carvalho, 2000: 37).

Até os anos 20 o samba carioca ainda era considerado música de negros, embora a adoção de instrumentos do jazz por músicos como Pixinguinha já o distanciasse ainda mais da música de terreiro. No final dos anos 30, jovens brancos de classe média, como Noel Rosa, Braguinha e Almirante, conhecidos como a turma de Vila Isabel, tiveram participação decisiva na transformação do samba no gênero capaz de servir como um dos

símbolos mais marcantes da identidade nacional que então se forjava. As rádios do Rio de Janeiro e sua indústria fonográfica impunham a todo o Brasil um tipo de música que já nem era mais negra nem era mais do morro carioca, mas a música da cidade, a música do Brasil.

Em 1917, Donga, da turma de Ciata, gravou *Pelo telefone*, que é considerado o primeiro samba a ser gravado. Uma das estrofes desse samba primordial diz: "Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Tirar amores dos outros/ Depois fazer teu feitiço". Músicos, cantores e compositores partilhavam um mesmo universo cultural e falar de fazer feitiço para conquistar um amor não soava nada estranho. Mas parece que o apagamento da filiação do samba ao mundo dos terreiros já era então uma preocupação de compositores que elaboravam um estilo de música mais voltado para a sociedade branca, mais livre das amarras das raízes negras, o samba urbano dos compositores da Vila Isabel, em oposição ao chamado samba de morro. A propósito, em 1933, Noel Rosa, no samba *Feitiço da Vila*, com música do paulista Vadico, diz: "A Vila [Vila Isabel] tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem/ Tendo o nome de princesa/ Transformou o samba/ Num feitiço decente/ Que prende a gente." Ou seja, a letra enaltecia um tipo de samba sem referências ao universo dos feitiços que pressupõem o despacho característico das religiões afro-brasileiras (oferenda de farofa, velas, moedas). Tudo para dizer que: "A Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também", embora pretendesse fazer do samba uma música de feitiço decente.

O samba então já existia por si mesmo, música brasileira genuína. Mudou muito desde os velhos tempos de Ciata, Donga, João da Baiana, Pixinguinha. Chegou a se transformar em música universal, música para todos os mercados do mundo. Nos terreiros, a música dos orixás nunca deixou de ser tocada, cantada, dançada. Seu transbordamento para a cultura popular brasileira não arrefeceu o ritmo dos tambores sagrados. Por todo o Brasil, na roda de santo dos terreiros, nas celebrações públicas dos orixás, as filhas-de-santo momentaneamente transmutadas em seus orixás pelo poder mágico do transe continuam a seguir o ritmo frenético dos atabaques, a dançar, a dançar, a dançar.

## Referências bibliográficas

- BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *A fogueira de Xangô... o orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. Rio de Janeiro, Intercon-Uerj, 1999.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei ... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 2000.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre, Prefeitura de Porto Alegre, 1998.
- CARVALHO, José Jorge de. *Cantos sagrados do xangô do Recife*. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.
- CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Série Antropologia, 275. Brasília, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos no Brasil*. Rio de Janeiro, Top Books e Academia Brasileira de Letras, 2001.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
- LÜHNING, Angela. Música: o coração do candomblé. *Revista Usp*, São Paulo, nº 7, pp. 97-115, 1990.
- LÜHNING, Angela. *Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar*. (mimeo). Curitiba, IV Simpósio de Musicologia Latino-Americana, 2000.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os orixás*. Rio de Janeiro, Pallas, 1993.
- PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 1991.
- RIO, João do (Paulo Barreto). *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1906.
- PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião. *Revista Usp*, São Paulo, nº 46, pp. 52-65, 2000.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 4ª edição. São Paulo, Nacional, 1976.
- SENGHOR, Leopold Sedar. L'esprit de la civilization ou les lois de la culture negro-africaine. *Présence Africaine*, Paris, nº VIII (X): 60, 1956.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição a uma história da música popular brasileira*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

---

Reginaldo Prandi é Professor Titular de Sociologia da Universidade de São Paulo. Em 2001 recebeu o Prêmio Érico Vannucci Mendes, outorgado pelo CNPq, SBPC e Minc, pela sua contribuição à preservação da memória cultural afro-brasileira, e o Prêmio União na Diversidade, conferido pelo Intecab, Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira. Em 2002 teve dois livros indicados para o Prêmio Jabuti: *Mitologia dos orixás*, na categoria ciências humanas, e *Os príncipes do destino*, na categoria infanto-juvenil. Publicou também outros livros, como *Os candomblés de São Paulo*, *Herdeiras do axé*, *Um sopro do Espírito*, *A realidade social das religiões no Brasil*, este em co-autoria com Antônio Flávio Pierucci, *Encantaria brasileira*, do qual é organizador, e *Ifá, o Adivinho*.